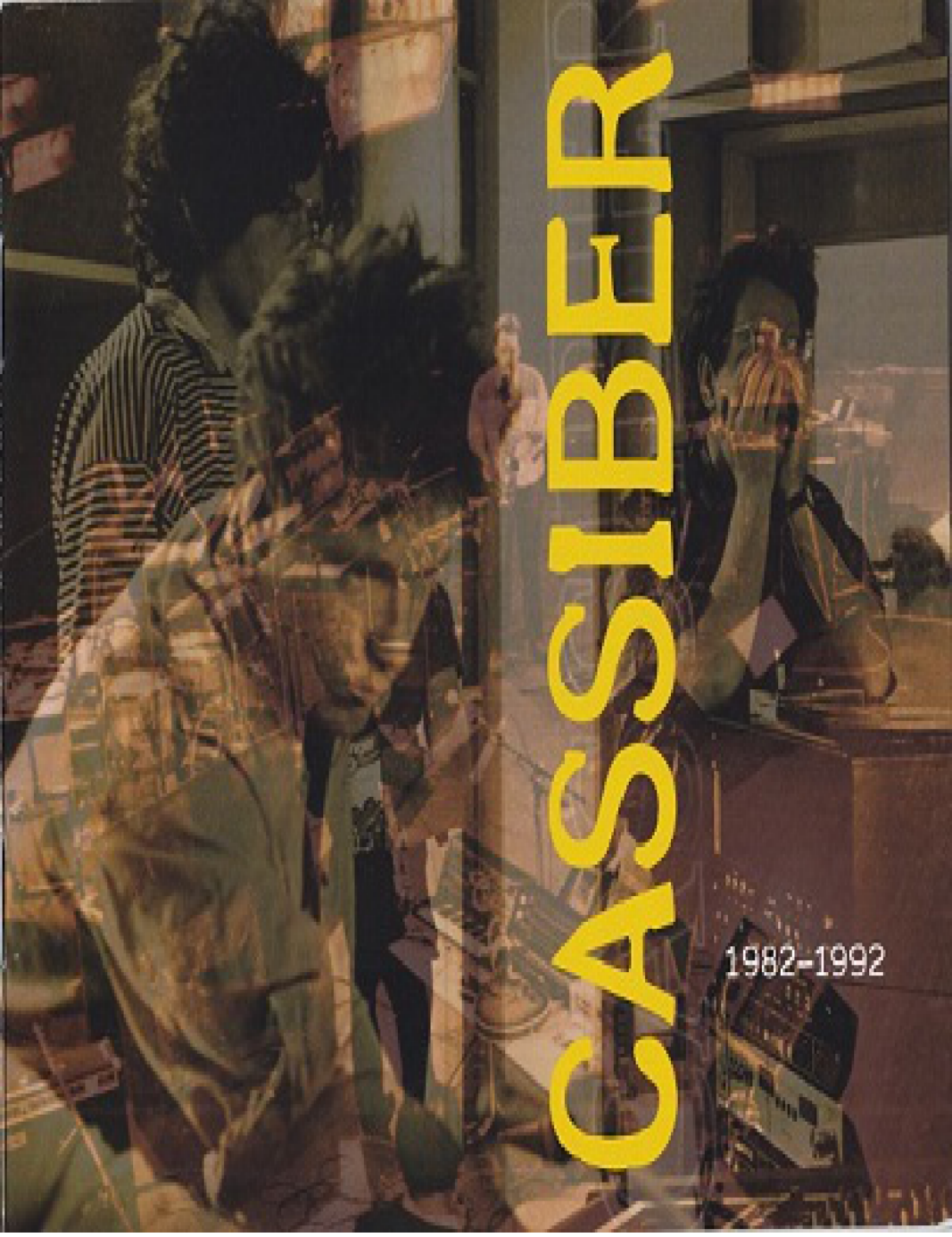

CASSIBER
1982-1992

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Мы вступили бы в противоречие с духом группы, попытавшись создать что-то вроде официальной, причесанной биографии Cassiber. Вместо этого мы решили попросить ключевых свидетелей — людей различных национальных и культурных традиций, которые играли с группой, писали о ней, организовывали концерты или участвовали в них — изложить свои личные впечатления и переживания, поделиться чувствами, которые они испытывали тогда, — по крайней мере, настолько, насколько это возможно сейчас, двадцать пять или тридцать лет спустя…

От переводчика: история этой замечательной группы интересна и сама по себе, и как зеркало 80-х годов прошлого века, изменивших не только политическую структуру мира, но также и способы культурного восприятия окружающей действительности различными социальными группами. Ветер перемен врывался в сознание людей, политизируя всё, что попадалось на его пути. Массовые культурологические деформации устремлений, взглядов, намерений во многом способствовали разразившемуся кризису прогрессивного рока и смежных областей культуры. Поэтому многим будет интересно оценить, как музыканты, играющие экспериментальную, авангардную музыку, рулили свозь все эти культурологические заморочки и даже пытались выражать свою политическую позицию с помощью импровизаций, сэмплирования и ударов железом по железу…

По мере перевода я старался объяснять некоторые моменты в тексте, могущие вызвать затруднение у русскоязычных читателей. Поэтому примечания по ходу изложения могут быть сделаны как авторами эссе, так и переводчиком. В этом отношении показателен фрагмент немецкого журналиста Петера Кемпера, почему-то твёрдо уверенного, что мы просто обязаны знать все перипетии политической жизни Германии 80-х… — **tatuk**.

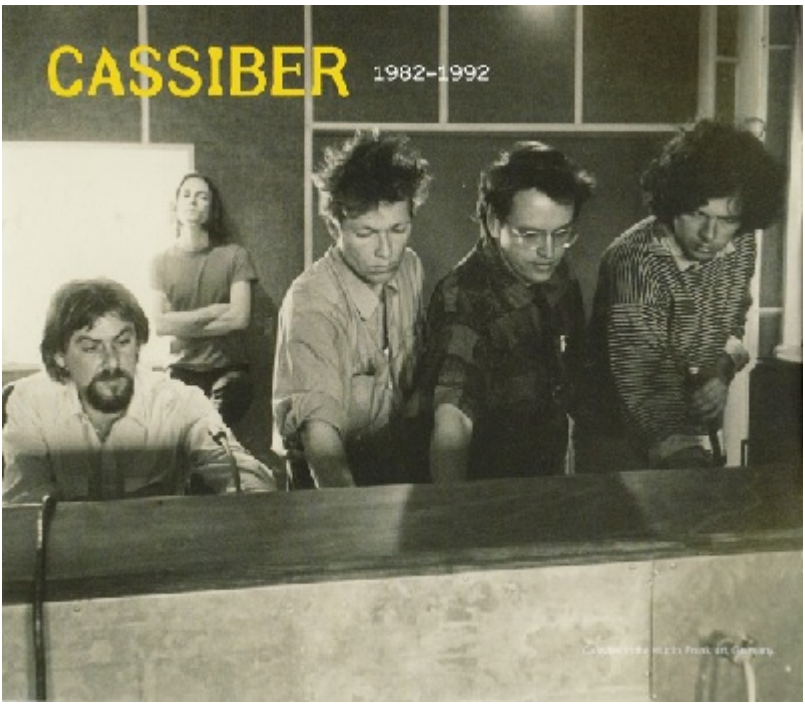
- Cassiber 1982-1992 (неофициальная биография)
  - ○
  - ○ Крис Катлер (Chris Cutler) [1]
    - ■ Вступительное слово о методах работы группы Cassiber
    - ■ "Beauty and the Beast"[8]
    - ■ Сотрудничество

        - Трио
        - DS al Coda[13]
    - Витор Руа (Vitor Rua)
        - Заключительный концерт
        - Настройка имструмента Шанкара так поразила журналиста?..
        - Cassiber и нестандартное выступление
    - Петер Кемпер (Peter Kemper)
        - Реалистичны только утопии
    - Фред Фрит (Fred Frith)
        - Поскольку Вы Попросили
    - Керстен Гланден (Kersten Glandien)
        - Воспоминания о Cassiber
    - Франко Фаббри (Franko Fabbri)
        - Встречи
    - Алекс Кан
        - Назад в СССР
    - Гигография
        - Cassiber в дороге
            -
            - 1982
            - 1983
            - 1984
            - 1985
            - 1986
            - 1987
            - 1988
            - 1989
            - 1990
            - 1991
            - 1992
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12

- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56

- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60

Cassiber 1982-1992 (неофициальная биография)



Cassiber в студии. Франкфурт. Германия.

Крис Катлер (Chris Cutler) [1]

Вступительное слово о методах работы группы Cassiber

Подход *Cassiber* к музыке менялся по мере развития самой группы. Мы начинали с импровизаций, но не так абстрактно, как это делалось в то время, а в виде оформленных пьес, звучащих так, как будто они были предварительно написаны и аранжированы. Именно так мы подошли к записи, ставшей впоследствии пластинкой *Man or Monkey*. У нас ещё не было группы как таковой, просто были планы что-то записать — и когда Хайнер[2] пригласил меня поучаствовать, один трек, с барабанщиком Питером Прочиром (Peter Prochir)[3], уже был записан[4]. В первый же вечер по приезду я написал черновой текст для трека *Our Colourful Culture* и на следующий день отдал его Кристофу[5] — вместе с блокнотом, полным других своих старых текстов, которые он мог бы использовать в работе, если почувствует необходимость. Кроме этого момента, не было никакого предварительного обсуждения или планирования, никакой подготовки — мы просто импровизировали, потом прослушивали запись, принимали или отклоняли сделанное, и двигались дальше. За одним исключением: где-то на полпути к концу студийной работы, примерно через неделю, после удручающего дня, когда всё, что мы пробовали, было отклонено, в процессе совместного обеда Альфред[6] выдал набор идей для структурированной импровизации — и мы сыграли её, как только вернулись в студии. Так был записано длинный трек *Man or Monkey*[7]. Всё остальное делалось в процессе. Специально не стараясь, к концу недели мы обнаружили, что имеем сложившийся коллектив со своей эстетикой, и чуть меньше часа готовой музыки. И так как мы неожиданно стали группой, а не просто проектом, мы начали придумывать группе имя. Рассмотрев несколько соперничающих вариантов — я, кажется, припоминаю, что какое-то время в кандидатах значилось имя *Risiko* — мы остановились на *Cassiber*, которое представляло из себя пересмотренное написание жаргонизма kassiber, вероятно, происходившего от еврейского kassaw, означающего секретное сообщение или контрабандную записку из тюрьмы.

На данном этапе наш проект был завершён, и мы разъехались. Затем, за несколько недель до выхода альбома, мы получили приглашение на 18-й германский джазовый фестиваль. Конечно, мы его приняли и, так как наш метод игры был приспособлен исключительно для студийной работы, быстро

переработали композиционный подход для выступлений на концертах. В результате мы решили продолжать импровизировать, но в то же время исполнять по памяти отрывки композиций уже записанного альбома, используя их не в качестве строгого плана игры, а как общее направление, — я не помню, чтобы мы много репетировали по этой части. После фестиваля к нам стало поступать множество предложений выступить, и мы продолжали следовать той же свободной структуре случайных музыкальных открытий и воспоминаний об уже сделанном.

"Beauty and the Beast"[8]

Мы планировали запись нашей второй пластинки примерно так же, как и первую, за исключением того, что к этому времени мы лучше знали друг друга, знали, как должен звучать *Cassiber*. Кроме того, в ходе многочисленных концертов, хотя мы это и не обсуждали, но некоторые музыкальные темы и материалы органически сливались вместе, формируя эмбриональные композиционные… поля. К примеру, *In Einer Minute*[9] вырос на основе часто используемого Кристофом фрагмента из произведения Шёнберга (Schoenberg) "*A Survivor from Warsaw"*. В какой-то момент Альфред добавил музыкальную фразу из *Ghosts* Альберта Эйлера (Albert Ayler), а Хайнер начал вводить отрывки композиции Брехта/Эйслера (Brecht/Eisler) "*And I shall Never See Again"*, сначала играя на рояле, и затем повторив во фрагментах из своей работы с оперным тенором Вальтером Раффайнером (Walter Raffeiner). Затем появились звуки текущей воды и бьющегося стекла, — и так до тех пор, пока все эти плохо связанные элементы тихонько объединились в полупродуманную повествовательную форму. Прибыв на студию, мы просто сели и всё это записали. Были и другие ассоциации — по большей части бессознательные — так что в целом альбом *"Beauty and the Beast"* вышел менее спонтанным, чем *"Man or Monkey"*, хотя также был создан коллективным развёртыванием неподготовленного перфоманса. Тем не менее, наша цель изменилась: если на первом LP мы работали в направлении коллективного музыкального наполнения, то на втором мы экстраполировали от каждого из нас. Были и другие изменения: на концертах мы переключались на исполнении уже написанных композиций, сочиненных другими людьми, таких как *"At Last I am Free"* Найла Роджерса (Nile Rodgers) — мы даже записали её для *"Beauty and the Beast"* — и *"Enlightment"* от *Sun Ra*. *"Last Call"* тоже получился аномальным. Для его записи мы специально подготовили почву: вместо того, чтобы просто импровизировать, мы строили трек многократными наложениями слоев. Когда всё было сделано, Хайнер попросил актера Эрнста Стецнера (Ernst Stoetzner) позвонить в студию с неким воображаемым телефонным разговором, который мы скопировали прямо на трек.

Реальный Kassiber 1941 года, написанный карандашом на внутренней (скрытой) стороне белья, с благодарностью Андреасу Мария Якобсу (Andreas Maria Jacobs), сыну автора записки.

Сотрудничество

Пока Альберт работал в группе, *Cassiber* был вовлечён в два крупномасштабных совместных проекта, тесно связанных с импровизацией, но в остальном методологически различных.

Cassix был проектом, созданным при посредничестве *Stormy Six* для Montepulciano Cantiere Intemazionale D'Arte — фестиваля современной музыки в Тоскане, основаным Хансом Вернером Хенце (Hans Werner Henze), который до нашего появления никак не был связан с языческим миром рока. Франко[10] описывает нашу работу на фестивале в своем эссе ниже, поэтому я не буду дублировать его здесь.

В *Duck And Cover* было по-другому. Центральная идея заключалась во фрагментации [fragmentation также переводится как "разрыв снаряда на осколки". - прим. tatuk] композиций: идея тысячи взрывов отражала тему безумия размещения новых поколений ядерных боеголовок в Восточной и Западной Германии. *Duck And Cover* состояли из всех трех членов *Art Bears* (Крис Катлер (Chris Cutler), Фред Фрит (Fred Frith), Дагмар Краузе (Dagmar Krause)), троих из *Cassiber* и двух приглашенных музыкантов: Тома Коры (Tom Cora) и Джорджа Льюиса (George Lewis). Хайнер и Альфред подготовили визуальный ряд: взрывы, грандиозный спич, и другие эффекты, вставляемые в свободную цепь отдельных композиций (написанных *Art Bears,Cassiber*и Хансом Эйслером), которые подвергаются прерываниям, фрагментации и всяким драматургическим отвлечениям. Эта программа обладала как большей композиционностью, так и была более деконструктивна по отношению ко всему тому, что мы пытались делать до сих пор.

Duck and Cover — слева: Крис Катлер, Джордж Льюис, Альфред Харт, справа: Джордж Льюис

Фото Майкла Шредтера (Michael Schroedter)

Трио

Когда в 1986 году Альфред оставил группу, Хайнер, Кристоф и я стали использовать совсем другой подход к композициям: более продуманный и более драматургический. Я до сих пор писал тексты, но теперь я посылал их Хайнеру и Кристофу заранее, чтобы они могли делать какие-то наброски до того, как мы начнём записываться. Ничто более не импровизировалось с нуля, а некоторые вещи, подобно *"Sleep Armed"*[11], были полностью написаны заранее, так что, когда мы закончили запись, *"Perfect Worlds"* представлял из себя более или менее связный набор композиций — продуманный, урезанный и дополненный наложениями. На концертах наше трио больше не импровизировало новые произведения, а лишь представляло уже записанный репертуар, так что к тому времени, когда мы были готовы записать наш четвертый (и последний) LP, наши палубы были чисты, а мы готовы начинать сначала. *"A Face We All Know"* с самого начала был задуман как цельная драматургическая единица. Начальную историю и текст я написал в течение трех дней в Ньюфаундленде (мы играли на ежегодном Sound Symposium в Сент-Джонсе), и затем Кристоф и Хайнер работали над композициями после возвращения во Франкфурт[12], добавив тексты от Томаса Пинчона (Thomas Pynchon), которые открывают другую точку зрения на тот же сценарий. *"A Face…"* был далёк от интуитивной прозорливости *"Man or Monkey"*. Заранее полностью написанный, альбом был основан на единой (но как бы разрушенной) идее, тщательно упорядочен и собран, и воспринимался больше как кино, чем рок-альбом. Если *"Man or Monkey"* был продуктом непосредственного человеческого взаимодействия, исследуя случайные тропинки в музыке, то *"Face"* был устойчивым произведением, приспосабливаясь к вещам, уже существующим в окружающем мире. Альбом был записан — хотя никто и не заметил — в старинном стиле стерео: каждый звук был или только в левом канале, или в правом, или в обоих, так что не было никакого панорамирования или хитрой стерео-картинки. Это был кошмар при мастеринге, но получилось вполне достойно для тонкого, характерного психо-акустического воздействовия, которое передается альбомом в его эмпирической целостности.

DS al Coda [13]

На живых выступлениях трио продолжало свободно работать на основе уже записанного, как показывают концертные записи. Непосредственность, новаторство, гибкость и интенсивность остались нашей основной заботой, и всегда брал верх над интерпретацией или повторениями. К этому времени мы стали использовать в структуре композиций немузыкальные звуки, и выстраивать её как драматургически, так и музыкально, — этому отчасти способствовало появление доступной клавиатуры с библиотекой сэмплов — Ensoniq's Mirage. Как только это маленькое чудо прибыло в Европу — на торговую выставку во Франкфурте — Хайнер купил один; Кристоф немедленно последовал его примеру. А поскольку Кристоф, в конце концов, у нас занимался сэмплингом с самого начала — и шёл более трудным путём — то теперь он мог, наконец, выбросить свои груды пре-записанных кассет в пользу более гибкой технологии. Я тоже к тому времени значительно расширил и улучшил электрификацию моего комплекта[14], добавив больше процессоров, каналов, контактных микрофонов и вторичных объектов (цепи, сковороду, тамбуры) в свой арсенал. Так что пока мы мыслили в духе рок-музыки, но наша ориентация на рок всё сильнее компенсировалась — и смешивалась — с чем-то вроде фоли[15]-мышления с помощью культурного мусора, абсолютных сопоставлений и несоответствий в качестве основного эмоционального лексикона. Мы начали приглашать гостей играть с нами на концертах в надежде немного встряхнуть наш собственный материал (Дитмар Diesner (Dietmar Diesner) и Ханнес Бауэр (Hannes Bauer) были первыми) — когда приглашения на концерты перестали приходить. После выступлений в Лиссабоне в декабре 1992 года больше предложений не было. На этом мы закончили нашу творческую деятельность.

Альфред Харт и Крис Катлер

Витор Руа (Vitor Rua)

Заключительный концерт

> Витор Руа (Vitor Rua) был частью дуэта *Telectu*, когда он приехал на наш последний концерт; в то время мы не знали его, и он не был знаком с нами.

Вальтер Беньямин (Walter Benjamin) рассуждает о потери ауры на копии, сделанной с оригинала[16]. Я бы хотел рассказать собственную историю на эту тему: всякий раз, когда я слышал Телониуса Монка (Thelonius Monk), мною овладевало чувство прикосновения к чему-то за пределами нашего рационального мира. Он так замечателен, настолько совершенен, — и паузы в его сольных партиях просто удивительны! Так и получается: вы слушаете игру Монка, эти его паузы между нотами и аккордами, — "как, черт возьми, он это делает?"… — и вот вам аура. Когда, наконец, я увидел Монка на выступлении, оказалось, что у него на каждом пальце надето по кольцу, и они все болтаются. Когда он играет, кольца сползают, и он останавливается, чтобы вернуть их на место. Вот и причина этих таинственных молчаний: он всего лишь поправляет кольца. Какое разочарование; не интеллект или рационализм, а просто вопрос… моды.

Конечно, всё не так просто: когда понимаешь, что Монк делает паузы из-за своих колец, тут же рождается другая аура, которая заменяет ауру его пауз; проявляется эффект плавного перетекания одной ауры в другую. И вот что я хочу всем этим сказать: до встречи с оригиналом у меня была своя копия (LP), которая делала меня счастливым с этой аурой — с монковыми паузами, но когда я увидел оригинал, это было как будто иллюзионист раскрыл мне секрет своего фокуса, или если бы я обнаружил, что подарки в Кристмас приносит вовсе не Санта Клаус.

В 1985–1986 годах *Telectu* использовали для записи четырёхдорожечные кассеты, а затем делали мастеринг на нормальные кассеты. С появлением PCM-рекордеров[17] мы стали переводить касеты в PCM-формат, — звук был по-прежнему на высоте и приближался к живому оригиналу. И, что интересно, теперь оригинальная запись (кассета) казалась копией, а копия — на PCM — казалась оригиналом. В итоге уже как будто бы PCM нёс ауру, а не оригинал.

Это объяснение нужно, чтобы обнаружить людей, которые чувствовали ауру *Cassiber* прежде, чем увидели группу на сцене, то есть тогда, когда они знали *Cassiber* только по их записям

(копиям). Бьюсь об заклад, что, когда они увидят группу живьём (в оригинале), им будет казаться, что аура пропала.

Настройка имструмента Шанкара так поразила журналиста?..

Давайте немного подумаем о музыке. О духовной музыке. Нет ничего более духовного, чем индийская музыка. Давайте подумаем о раге[18], играемой трансцендентальной тамбурой, гипнотическими таблами в сопровождении ангельского голоса певицы. Надеюсь, вы можете это представить: экзотический ковер, на котором сидят музыканты, вокруг свечи, благовония, аудитория, погружённая в транс. Ну, аудитория может быть в трансе, а вот музыканты — могу спорить, что нет. Они должны быть полностью сосредоточены на технике игры, на инструментах, на ритмике. Я видел множество индийских классических концертов на видео, и почти на каждом концерте музыканты общались между собой, разговаривали со звукорежиссёром, иногда выступали перед зрителями. Они делают это, чтобы сделать концерт лучше, а вовсе не из-за непрофессионализма. Они общаются со звукорежиссером в целях улучшения звука, они говорят друг с другом о том, что происходит в этот момент или что может произойти в следующий, они обращаются к зрителям, чтобы объяснить, что они делают, — то же самое делал Штокгаузен (Stockhausen) на своих концертах, когда это представлялось возможным.

Кристоф Андерс (Christoph Anders)

Существует история, повторённая миллион раз, о том, как Рави Шанкар настраивал ситар. Ему потребовалось на это некоторое время, а когда он закончил — все зааплодировали, потому что они думали, что была исполнена песня. Это чепуха. На самом же деле идиот-журналист, увидев, что все хлопают, думал, что они аплодировали, потому что считали, что звуки,

которые они услышали, были музыкой, хотя было очевидно, что это не так. Все знали, что Шанкар настраивался (даже те, кто вообще ничего не понимал в музыке); они хлопали потому, что настройка заняло много времени, потому что они были взволнованы, потому что они прекрасно себя чувствовали, потому что там было 500 000 человек. Вот это — настоящая причина, а не журналистская сказка. Любой зритель, даже с низким интеллектом, поймёт разницу между настойкой и игрой, даже если он не знаком с конкретным инструментом, потому что люди видят — с помощью интуиции и здравого смысла — разницу между ритуалом настройки и ритуалом выступления.

Cassiber и нестандартное выступление

Когда *Cassiber* появился на сцене лиссабонского Gulbenkian Theatre, разговаривая друг с другом и смеясь, и когда через 30 секунд после начала первого сета Хайнер Геббельс остановил музыку и попросил звукоинженеров внести некоторые изменения с пульта, и когда, как только изменения были сделаны, группа начала играть снова с начала первого сета, почти все португальские музыканты в зале посчитали, что это продемонстрировало полный непрофессионализм группы. Я же, наоборот, утверждаю, что непрофессионально было бы, если бы группа продолжала играть с плохим звуком. На самом деле, это было бы не только непрофессионально, но и неуважительно к зрителям. Что же касается того, что музыканты говорят и смеются, когда входят на сцену, то это не более чем часть процесса релаксации — и деритуализации социальных отношений, созданных между музыкантами и публикой.

Скажу в заключение, что музыканты приняли правильное решение. Ничего не делать, ничего не говорить, не пытаться изменить к лучшему то, что могло бы быть лучше — вот что непрофессионально.

Крис Катлер (Chris Cutler)

Пропитанная духом профессионализма, аура группы сдвигается от исключительно музыкальных в более широкие отношения: социальные, экономические и политические, и даже в бытовые детали. Юмору тоже находится своё место.

Хайнер Геббельс (Heiner Goebbles)

Петер Кемпер (Peter Kemper)

Реалистичны только утопии *Cassiber*-концепт

> В 1982 году, работая музыкальным журналистом и ведущим на радио, Петер Кемпер в первый раз пригласил *Cassiber* на Alte Oper во Франкфурт.

Начало восьмидесятых в Германии характеризовалось своего рода "гибелью богов" (Gotterdammerung). "Дети Маркса и Кока-Колы" превратились в приземлённых детей компьютера и ядерной эры; критицизм со стороны левых партий частенько поощряет культ потребления; "вожделение бесцельности" доминирует в немецкой молодежной культуре; "неспособность как система" является новым лозунгом современности, заигрывание с апокалипсисом стало модой.

В Англии и Америке панки открытые мусорные баки и начали копаться в отходах общества. В своем арт-журнале New Wave пропагандист NDW[19] Юрген Крамер (Jurgen Kramer) из Гельзенкирхена пишет: "Панк стал огромным провалом. Отлично! Наш мир есть неспособность. Во внешнем мире всё ещё хуже. О'кей! Кого мы воспоём следующим?"

Берлинский арт-коллектив *Todliche Doris* издевается над собственными прошлыми авангардистскими претензиями в игре слов: "Avon Gard"[20]. Вместо этого он хочет "гениального дилетантизма"… "который может вызвать шок и атаку на так называемый прогресс — слишком старый по своей идее — с ракетами и грохотом." Похоже звучит эстетическая программа берлинской группы *Einsturzende Neubauten*: "Слушай с болью!"

Но в то же время возникает новый вид критицизма: "Ниспровержение по утверждению". Кредо движения New-Wave в рок-музыке звучало так: "Я хочу быть машиной". Царствование абстракции, искусственности, чистого функционала должно быть подорвано агрессивным напряжением неизбежного: ниспровержение по подтверждению. В начале восьмидесятых годов экологически мотивированное осознание кризиса и все более ощутимая пустота коммуникаций, бесцельность, скука и апатия — отрицательные стороны в чрезмерно стимулированном обществе изобилия — вышли в свет. Одна из первых немецких панк-групп, *S.Y.P.H.* из Золингена, пела, перефразируя парадокс: "Назад в U-Bahn[21], назад к бетону. Здесь человек — всё ещё человек; брезгливость, брезгливость; природа, природа; я люблю только чистый бетон."

Вскоре в немецкой Новой Волне (NDW) стали возникать ребячество и стилизованная наивность: Маркус Мори (Markus Mori) из Франкфурта-на-Майне в своём дебютном альбоме *"Kugelblitze und Raketen"* (*"Шаровые Молнии и Ракеты"*) (1982) просит не только Нового Немецкого Счастья, — его раздутый гедонистический девиз NDW "Gib Gas, ich will SpaB!" ("Нажми на газ, хочу кайфовать") представляет более ранний подрывной лозунг "Gefiihl und Harte" ("Эмоции и крутизна") безобидным до тривиальности. Бесконечный цикл противостояния и разоружения продолжается и продолжается.

В то же время альтернативная программа музыкальных рикошетов сформировывает во Франкфурте *Cassiber* — четыре мультиинструменталиста с опасной звуковой контрабандой из звуколаборатории, в которой энергия панка сливается с импровизацией фри-джаза и более строгих форм классической музыки, — и всё это управляется грубым рок-импульсом; "очарование узнавания" сталкивается со странностями неожиданного. Поскольку в наше время создание полностью новой музыки кажется невозможным, только деконструкция имеющегося материала может обещать инновации.

Сверлящий ухо пение-крик Кристофа Андерса, обломки шума из его гитары и военный ритм, отбиваемый по железу и стали; фортепианные кластеры и инъекции сэмплов Хайнера Геббельса, пытающиеся сдерживать звуковой хаос; мелодичные выкрики саксофона Альфреда Харта; ритмически деструктивные действия и преднамеренная путаница от британского арт-рок-барабанщика Криса Катлера — это и есть *Cassiber*-концепт, который выглядит как просчитанный взрыв в контексте NDW. Эти четыре мистика используют джаз исключительно в качестве резервуара энергии, а не как стиль исполнения или музыкальный жанр. Альфред Харт: "Когда я в игре, я как бы приоткрываю некую нишу, в которой можно найти редкие звуковые цветы, острые, пронзительные, режущие фигуры… " Неукротимая позиция *Cassiber* — "Sturm und Drang" ("Буря и Натиск") — является уникальной на европейской сцене.

Кристоф Андерс (Christoph Anders)

Андерс и Геббельс вместе с "Materialausgabe" ("Выпуск музыкально-рискованных мероприятий") организовали серию ярких концертов-хеппенингов, функционирующих как бассейн фантазии для *Cassiber*; "Geniale dilletanten" ("Гениальные дилетанты") встретились с оперным тенором; пропагандисты из NDW столкнулись с серьезными импровизирующими фри-джазовыми музыкантами…

Хайнер Геббельс (Heiner Goebbels)

Влияние британского арт-рока — который включал в себя группы от *Caravan, Soft Machine, Henry Cow, Art Bears, Slapp Happy* до *This Heat, Rip Rig + Panic* и Роберта Уайатта — также заметно в *Cassiber*; философия игры на барабанах Криса Катлера имеет те же корни. Мы живем в годы великих демонстраций против атомных электростанций: в феврале 1981 года более 100 000 человек выступают в в Брокдорфе (Brokdorf), а в январе 1982 года более 30 000 протестующих собирается в Виле (Whyl). Борьба в аэропорту Франкфурта против строительства Startbahn West (западной взлетно-посадочной полосы — ВПП) возрастает, и в ноябре 1981 года проводится массовая полицейская операция против ВПП-демонстрантов в Борнгейме (Bornheim), в ходе которой многие протестующие получили ранения.

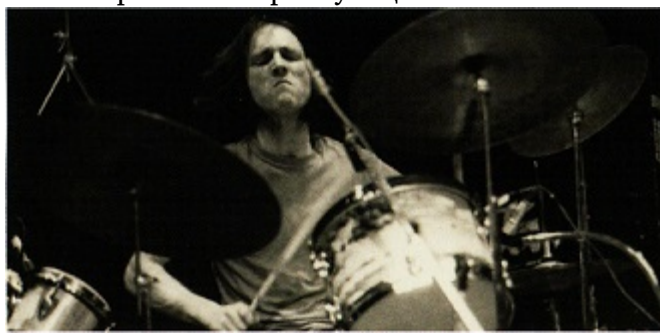
В 1976 году Хайнер Геббельс стал одним из со-основателей *Sogenanntes Linksradikales Blasorchester* (так называемый леворадикальный духовой оркестр), группы, которая сделала

саундтрек для спонти-движения[22] во Франкфурте, и приняла участие в фестивале Rock gegen Rechts[23]. Группа также заявляла, что "борьба с недостатком воображения и вкуса является главным политическим долгом". Отсутствие абразивных ритмов в музыке *Sogenanntes Linksradikales Blasorchester* компенсировалось участниками группы тем, что они били в пустые бочки из-под нефтепродуктов и гонялись за ними с грохотом по улицам, выступая таким образом против прогрессирующей колонизации "жизненного мира" (по Юргену Хабермасу (Jürgen Habermas)) новыми разрушительными фантазиями, такими как "Немецкий Стандарт" — грубый, но структурированный выплеск энергии. Символические отношения между новыми электронными коммуникациями, прогресс в знаниях и недостаток опыта — всё это было определено как социальное принуждение. Соблазнительная и в то же время угрожающая "душа машины" будет саботироваться фрикциями и фракциями.

Альфред Харт (Alfred Harth)

Оцифровка музыкальной продукции для внутреннего использования началась в начале восьмидесятых годов, когда цены на программируемые синтезаторы и сэмплеры упали до бюджетных, подгоняя воображение. И не случайно песнопения Кристофа Андерса звучат так, как будто Чак Берри поёт тексты с телесуфлера. Также в голос Андерса часто вплетается паника — Немецкая Тревога (German Angst). В разгар всех технологических возможностей он полагается на "шероховатости в голосе", на

интенсивность вербальной артикуляции.



Крис Катлер (Chris Cutler)

В 1982 году Хайнер Геббельс описывает дилемму разрушительной поп-политики: "сейчас, после основания новой группы, (с Альфредом Хартом, Кристофом Андерсом и Крисом Катлером), у меня больше нет слов. Конфессиональный морализм (подобно движению борцов за мир) вовсе не является моей целью, как, впрочем, и современный цинизм. Я слишком молод для этого." И еще о языке: трудно двигаться с той скоростью, с которой NDW сначала сделала немецкий язык основным, а затем, чуть позже, снова его отбросила. "Политику в музыке вершит не пропаганда, а строительство." Зачатки этой концепции были реализованы в дуэте Геббельс/Харт, образованном в 1975 году и исполнявшем песни и композиции Ганса Эйслера (Hanns Eisler). Этот дуэт пытался избежать левых настроений и пропускал музыку через чистилище фри-джаза, придавая ей современный саунд-дизайн и используя как электронику, так и акустические инструменты. В диалоге клавишных (фортепиано, аккордеон) и саксофонов все фольклорные элементы разобраны на части и лишены пафоса; фрагментированные мелодии и смутные воспоминания становятся политические заявлениями. Геббельс и Харт пытаются актуализировать композиционный принцип Эйслера — "Развитие и Сокращение". Коммуникативные свойства прогрессивных элементов в новой музыке могут быть возможны только после сокращения некоторых сложных музыкальных элементов: своего рода диалектика композиции. Идеал красоты в звуке вполне возможен в виде мимолетного, тонкого момента. Незаконченность переводит открытость произведения искусства в эстетический принцип прогресса.

Альфред Харт (Alfred Harth)

Харт и Геббельс впервые встретились во Франкфурте-на-Майне в 1975 году, где Геббельс играл в джаз-рок-группе под названием *Rauhreif*. Вскоре после этого оба они вместе с Кристофом Андерсаом играли на саксофоне в *Sogenanntes Linksradikalen Blasorchester*. В это же время, через Франко Фаббри и Умберто Фьори из группы *Stormy Six*, Хайнер познакомился с Крисом Катлером, и записался для проекта Катлера "Recommended Records Sampler". Два года спустя Кристоф Андерс основал панк-джаз-группу *Toto Lotto* — своего рода ролевую модель для предстоящего проекта *Cassiber*. А в 1980 году был заложен ещё один камень в основание *Cassiber*, когда Альфред Харт продюсировал альбом *"Es herrscht Uhu im Land"* с Андерсом и Геббельсом в попытке объединить панк, рок, фри-джаз, дада и новую музыку в одной музыкальной формуле.

Импровизация определялась совершенно по-новому: для членов *Cassiber* она больше не являлась способом показывать свою виртуозность, а лишь средством спонтанного поиска форм и структур, которые могли бы взаимодействовать с аудиторией. Закрытость песенной формы должна быть преодолена: музыка становится бесконечным процессом стимулирования фантазии. *Cassiber* использовал парадокс "импровизированной композиции": "Мы импровизировали с подготовленными текстами и намерением придумать когерентные структуры", — отметил Крис Катлер, — которые затем после микширования и студийной работы становятся композициями". Это привело к появлению термина "компровизация" ("comprovisation").

В немецком издании своей книги *File Under Popular* (1995) Катлер изложил еще один важный метод из арсенала *Cassiber*: plunderphonics, целенаправленное разбиение записей на сэмплы. В контексте *Cassiber* слова и фразы были использованы в качестве звуковых байтов и "фрагментов культурного мусора": "все эти

кусочки — это набор инструкций, формулы (…), это могут быть фрагменты из Шуберта, Шёнберга, *Shangri-La*, Марии Каллас. (…) Там, где хаус и рэп используют сэмплы, чтобы подчеркнуть знакомое, Геббельс и Андерс используют их так, чтобы сделать знакомое странным, вывихнутым, подобно мусору — но (и это ключ) структурированному, а не декоративному мусору".

Cassiber в Sunrise Studio — Кирхберг, Щвейцария

На заре существования группы пьесы *Cassiber* звучали как экспериментальная установка, построенная для проверки нагрузочной способности музыкального материала, а в конце их музыка стала более структурированной, песенной и лаконичной. Возникали вопросы: как потоки энергии, получаемой в каждый момент времени, могут быть канализированы в различные музыкальные структуры? Как хаотический пучок интенсивности может быть преобразован к когерентной музыкальной форме?

Их пьесы достигли большей плотности и остроты за счет импровизации. Это стало одной из причин, из-за которых в 1985 году после второго альбома *"Beauty And The Beast"* ушёл Альфред Харт. Его больше не увлекала новая композиционная стратегия группы.

В то время, когда все звуки и все виды музыки стали доступны по историческим и географическим каналам, *Cassiber* продолжал работать над структурной точностью своих аранжировок. В то же время группа предоставляла социальную основу для четырех — и затем трех — физических лиц, пытающихся выосвободить своё эго путем постоянного взаимодействия. Политические требования были определены как эстетическая позиция, а не как музыкальная программа, но с устойчивой звуковой жестикуляцией. Экстрамузыкальные идеи — а именно политические — могут проложить свой путь в музыку, информируя о своем происхождении, о позициях и надеждах музыкантов. Спустя тридцать лет музыка *Cassiber* по-прежнему

тревожна и необуздана: звуковое выражение постоянных пертурбаций — в соответствии с верой в то, что реалистичны только утопии!

Фред Фрит (Fred Frith)

Поскольку Вы Попросили

> В 1993 году Фред Фрит работал с Томом Кора (Tom Cora) в *Skeleton Crew*. Оба были частью проекта *Duck and Cover*. Фред также микшировал концерт на MIMI, некоторые фрагменты из которого появляются на CD *"The Way it Was"*.

Cassiber стартовал почти в том же время, что и наша с Томом Кора группа *Skeleton Crew*. В первые дни наши пути пересекались довольно часто. Я помню, как гостил в доме Кристофа во Франкфурте, когда мы были на гастролях, и каким он был обаятельным, настоящая родственная душа. И факт, что он был весёлым задиристым "не-певцом", здорово нас вдохновлял, на самом деле это была его заслуга — помогать нам преодолеть внутреннее сопротивление идее делать песни, то есть петь, — мы полагали, что "если он может это делать, мы тоже сможем сделать это!" Позже я имел удовольствие микшировать звук на паре концертов *Cassiber*, что дало мне возможность понять их музыку. На самом деле не было ничего подобного до, ни после. Смешение чистой энергии панка со страстью фри-джаза в то время не было редкостью, но совмещать это с сэмплами и ритмом, с написанием достаточно сложных песен, с невероятным сочетанием источников творчества от Эйслера до Принца (Prince) и Роберта Вайатта (Robert Wyatt), и просто с виртуозностью исполнения — это действительно поражало, особенно когда это все оформлено как некая политическая акция. Практически это было определением "открытой" музыки.

Мы неизбежно начали сотрудничать, объединив силы в проекте *Duck and Cover* с участием Дагмар Краузе (Dagmar Krause) и Джорджа Льюиса (George Lewis). Мои воспоминания о этом более туманны, примерно такие же, как и воспоминания о проекте *Orkestra* — сотрудничестве *Henry Cow* с *Mike Westbrook Brass Band* и Фрэнки Армстронгом (Frankie Armstrong). Мои мысли движутся по такому направлению: "как могло бы быть здорово, если бы мы продолжали развивать этот проект". Было так мало шансов преодолеть наш экономический финал и представить материал, требующий больших усилий, и так мало времени, чтобы должным образом отрепетировать и разработать связную программу. надо также сказать, что эти концерты были мощным, и интенсивным, и прежде всего указывали на возможность создания "политической" музыки, которая, в контексте разделенного города[24], тогда имела смысл; эта возможность

была использована, а затем оставлена. У меня есть яркие воспоминания о попытке остановить Хайнера от добавления дополнительных нот в клавишные партии композиций Art Bears, и говорящего, что "это просто мажор и минор", и я говорил "именно!" И, конечно, только что записав с Крисом три диска *Art Bears* его лирику, исполняемую другими[25], я чувствовал как радостное возбуждение, так и некоторую ревность. Но когда я слышал смеющийся голос Кристофа, который громко напевал "мы будем сражаться в горах" в *"Our Colourful Culture"*, у меня волосы вставали дыбом…

Вверху и внизу — Том Кора и Крис Катлер; посередине — Дагмар Краузе

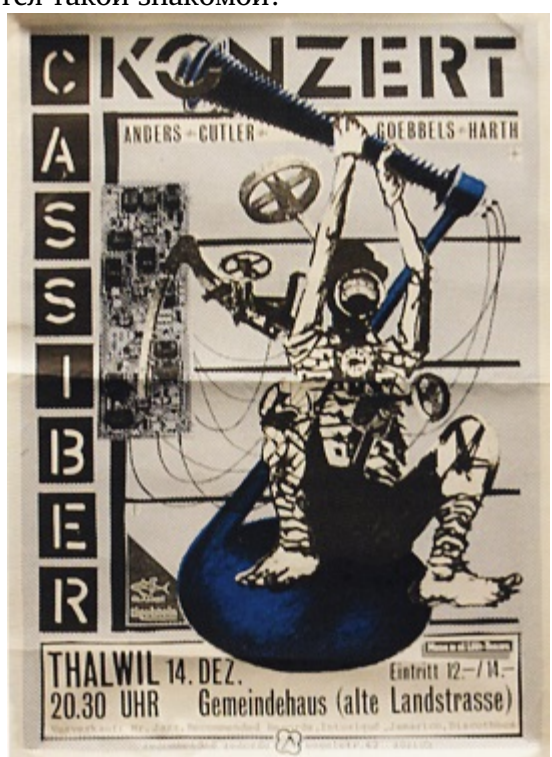
Фото — Майкл Шредтер (Michael Schroedter)

Керстен Гланден (Kersten Glandien)

Воспоминания о *Cassiber*

Керстен Гланден — восточно-германский ученый, устраивавший концерты *Cassiber* в Восточной Германии в 80-х.

Моя первая встреча с *Cassiber* лишила меня дара речи на несколько дней. Казалось, ничего не предвещало такого. Их музыка будто молнией ударила по моей спокойной восточногерманской жизни. В один холодный зимний вечер в феврале 1983-го я совершенно случайно посетил первый концерт группы в Восточном Берлине — в старом театре Брехта Berliner Ensemble. Спустя всего несколько песен я знал, что эта музыка выражает именно моё состояние на данный момент. Она затмила всю музыку, которую я слышал до этого. Но как такое могло случиться, что мои чувства настолько совпали с этими четырьмя музыкантами с запада? И это была не просто музыка, которая меня так поразила, это была энергия, создаваемая группой, свежесть и интенсивность их выступления и их работа на сцене. Что это за музыка, задавался я вопросом, которая так легко пересек границы полов, культуры и общества — такая странная, которая кажется такой знакомой?



Придя в себя после шока — да, были и слезы — я решил добраться до явления; понять влияние этой музыки на меня и на других вокруг меня. Так что я связался с музыкантами, чтобы узнать больше о них, об их культуре, и понять, из чего состояла их музыка.

Когда я впервые увидел *Cassiber* в 1983 году, они всего лишь полгода играли вместе. Трое музыкантов из Франкфурта-на Майне — Кристоф Андерс, Альфред Харт и Хайнер Геббельс, и один из Англии — Крис Катлер. Все четверо имели левые политические взгляды: Кристоф, Альфред и Хайнер были связаны с франкфуртскими Sponti, а Крис участвовал в движении *Rock in Opposition*[26]. Возможно, это могло бы объяснить ту мощь, которую я испытал на концерте; энергию, которая возникла от активного участия в сопротивлении, от оппозиционного отношения к коммерческой западной культуре и англо-американской массовой музыке. Их особая позиция, направленная против сложившегося истеблишмента проявилась в желании найти альтернативу, музыку, ведомую желанием "поисков свободы для воображения против империалистической оккупации воображения и умерщвлению воображения с помощью наборов клише и стандартов средств массовой информации."[27]. Эти слова известного драматурга Восточной Германии Хайнера Мюллера (Heiner Miiller), приводимые Хайнером Геббельсом в 1983 году, показывают общность между художественной оппозиций Востока и Запада — решимость раскрыть ментальные пространства и чувства в интеллектуально удушающих "государствах порядка " (Ordnungsstaaten)[28]. Оппозиционный тенор музыки *Cassiber* настоятельно взывал к своей Восточной аудитории, облегчая взаимодействие с нашей тлеющей оппозицией, в которой одной из самых значимых была гласность[29].

В искусстве постмодернистских 1980-х открытость приобрела новые формы. В рамках этой открытости *Cassiber* представлял в едином стиле то, что казалось несовместимым. Скорее всего, группа пользовались музыкальными особенностями, которые привнёс в группу каждый музыкант: большой опыт импровизации у Альфреда; любовь Хайнера к Гансу Эйслеру, классической музыке и року; Новая Волна с панком у Кристофа, и радикальная авангардная рок-эстетика у Криса. В итоге *Cassiber* разработал музыкальную манеру, которая позволяла этим разным голосам сплавиться в гибридном стиле, и делала возможной дальнейшую эстетическую эволюцию группы. Конечно, при таких различиях, чтобы остаться продуктивными на протяжении многих лет, требуется изрядное количество толерантности, так же как и

уважение к разным манерам игры друг друга. Этого не легко достичь, особенно в группе настолько разных личностей.

В целях выявления подобных различий музыка не может быть "лёгкой и завершённой"[30], необходимо всё время делать что-то новое, чтобы "мы могли бы постоянно удивлять себя"[31]. *Cassiber* следовал этой цели путем эстетики сопричастности, гибридизации и фрагментации. Подобный подход виден в таких композициях, как *"… in einer Minute"*[32]. Здесь мы видим отрывки из *"Verklarte Nacht"* (op.4, 1899) и *"A Survivor From Warsaw"* (op.46, 1947) Шёнберга наряду с чисто шумовыми коллажами; саксофонные фразы из *"Ghost next to Brecht"* Альберта Эйлера и *"And I Shall Never See Again"* Эйслера; цепи, бьющие по металлическим листам; грохот работающих циркулярных пил, стук паровых молотов, и фрагменты голоса, как живого, так и предварительно записанного. Все это было совмещено со здоровенной дозой импровизации — этот метод был характерен для группы в её первом воплощении в качестве квартета. Группа собирала музыкальные фрагменты, звуки и шумы интуитивным, гибким способом, избегая одномерных трактовок и оставляя слушателям возможность развивать свои собственные ассоциации. Такая открытость захватывает слушателя и почти наверняка объясняет тот факт, что я смог услышать МОЮ музыку.

На концертах их шутливая музыкальная подача и удовольствие, излучаемое со сцены, никогда не оставляли меня равнодушным; и по прошествии многих лет группа продолжает меня завораживать. Здесь проходила первая линия контакта с *Cassiber*, которая позволяла группе пересечь границу между высоко- и низкопробными аудиториями: угловатые панковские движения и неистовые вскрики Кристофа, непревзойденная эмоциональная выразительность Альфреда, загадочный, рок-н-ролльный штурм клавиатуры Хайнера, и элегантная легкость Криса, незаметно переходящая от фристайл-шума в контролируемые рок-ритмы.

Многое из того, что *Cassiber* делал на сцене, было драматичным, даже театральным ("Это все театр!")[33]. И вот тут Кристоф играет центральную роль. Его мощный и выразительный голос, который может одним словом вызвать слезы на глазах или заставить сердце сбиться с ритма, — в сочетании со спокойными манерами, напоминающими танцевальные движения новой волны — прекрасно проецировал эту смесь интенсивности, отчаяния, надежды, тоски и нежности, выражающую чувства всей группы.

Альфред Харт (Alfred Harth)

Вне зависимости от того, как глубоко закопаны темы, рассматриваемые в композициях группы (диктатура, голод, фашизм, капитализм), *Cassiber*, кажется, никогда не поддавался соблазну что-то внушать или делать дидактические заявления. Вместо этого они работали с причудливыми ассоциативными коллизиями, противоречивыми коннотациями и диссонирующими идеями. Основываясь на левых взглядах, они никогда не уклонялись от трудных политических и культурологических проблем, но решать их пытались нестандартными приёмами — с помощью документальных фрагментов, не раскрывая их контекст и происхождение, или повторятли отдельные слова или фразы снова и снова, на манер "гениальных дилетантов"[34], приглашая слушателей делать собственные умозаключения. Текст, музыка, сэмплы, подача и контекст часто тянули в разные стороны, что приводило к путанице и открытым ассоциативным цепочкам, по которым могли свободно бродить слушатели. Такие песни, как *"I was old when I was young"*[35] являются прекрасным примером. И хотя они категорически отказываются говорить на политические темы — "Kein Stellvertreterhaltung, Bitte"[36], они постоянно используют свои хорошо всем известные политические взгляды как фон для подачи пьесы: например, когда в середине концерта Кристоф читает статью лидера немецких неофашистов, не давая никаких намёков на её происхождение и не высказывая своё мнение, или когда нейтральная фраза "gut — wenn schon" ("хорошо, если уже…")[37], повторяясь в виде многократно проигрываемой фонограммы, начинает медленно нагнетать тревогу[38]… На самом деле, ничего из того, что делает группа, не может быть принято за чистую монету; напротив, всё их творчество неоднозначно и спорно. Даже тогда, когда в конце концерта Хайнер выразительно начинает *"At last I am free"*, принять это за счастливый конец невозможно.

Cassiber в Германии

В 1985 году, после почти четырех лет гастролей и выпуска двух альбомов, Альфред оставил группу. Без его импровизационного стержня эстетическая составляющая *Cassiber* неизбежно изменилась. "Мы больше не импровизировали с нуля и не обрабатывали части импровизаций"[39]. Выстроенные вокруг текстов Криса — и иногда других авторов — композиции становились плотнее и были более тщательно аранжированы. Открытость и фрагментация, тем не менее, всё ещё оставались в центре их творчества, дополняясь и реализовываясь с помощью двух самых современных сэмплеров Mirage, приобретенных в феврале 1985 года. Один заменил аналоговый кассетный архив Кристофа, а другой позволил также и Хайнеру работать с заранее подготовленными фрагментами. Семь лет *Cassiber* в виде трио (1985-92) и два их последних альбома (*"Perfect Worlds"* LP, 1986 и *"A Face We All Know"* LP, 1989) были отмечены использованием этой новой технологии.

Группа продолжала гастролировать по Европе, России, Северной Америке, Канаде и Японии, то и дело возвращаясь в Восточную Германию, в которой они постепенно наращивали контакты. Хайнер и Крис завязали тесные отношения с двумя академиками, которые впервые показали им свою страну: Гюнтером Майером (Gunter Mayer) и Петером Вике (Peter Wicke). Хайнер начал работать с Хайнером Мюллером (Heiner Muller), а Крис стал моим западным контактом на многие годы, в течение которых я курировал и организовывал серию концертов Music & Politics (1984-88) — серия, которая комбинировала экспериментальные музыкальные произведения разных жанров в одном концерте. За эти пять лет множество альтернативных западных групп и артистов — *Duck and Cover*[40], *Music for Films*[41], Дагмар Краузе[42], *Grubenklang Orchestra*[43] и *Kalahari Surfers*[44], и сам *Cassiber* — появлялись на одной афише вместе с

экспериментальными ансамблями и композиторами с Востока, представляя современную музыку, электроакустические и акусматические[45] композиции, или представляли музыкальные пьесы. Именно на одном из этих концертов *Cassiber* встретил восточногерманского композитора Георга Катцера (Georg Katzer), который устроил группе запись четвертого альбома *"A Face We All Know"* в студии Академии Художеств в самом сердце Восточного Берлина — я уверен, это была первая запись западной рок-группы на государственной студии Восточной Германии. Тема альбома — бред окружённого невменяемого диктатора — была вполне уместной, даже пророческой во время роста общественных и политических изменений в Восточном Блоке. Короткий эксцентричный фильм в этой коробке[46] — работа трех фанов из Восточного Берлина — отражает эту необычную ситуацию.

К этому времени *Cassiber* стал хорошо известен как альтернативным музыкантам, так и зрителям Восточной Германии, и они стекались со всех концов страны для участия в ежегодных мероприятиях Music & Politics, что в конечном итоге привело к запрету всей серии на появление в средствах массовой информации. Несмотря на это, нетрадиционный музыкальный стиль группы повлиял на ряд официальных и неофициальных альтернативных групп Восточной Германии, в частности, *Der Expander des Fortschritts*[47]. В разгар растущей социальной нестабильности подошло время для более беспрецедентной акции, поэтому за несколько дней до падения стены (13–22 октября 1989 года) мы приступили к организации шести концертных туров для *Cassiber* на территории всей Восточной Германии[48]. Атмосфера на этих концертах была просто взрывной, что реально изменило наши взгляды на действительность.

Cassiber для меня всегда будет связан с этими захватывающими временами, с этим коротким периодом надежды, когда казались возможными истинно альтернативные социальные изменения. Это дало мне опыт понимания самой разной музыки — как и искусства в целом: моя личная дверь в новую эстетику.

Франко Фаббри (Franko Fabbri)

Встречи

> Франко Фаббри независимо контактировал как с Крисом Катлером (через *Henry Cow* и *Rock in Opposition*), так и с дуэтом Геббельс/Харт. Он организовал проект *Cassix* в Монтепульчано (Montepulciano).

До недавнего времени я не был уверен, что помню точную дату, когда я встретил Хайнера Геббельса и Альфреда Харта. Мне казалось, что это было 3 февраля 1979 года в Мюнхене, в Olympiakantine, практически пустынном пабе в Олимпийской деревне, в котором был организован концерт лейблом *Trikont* (лейбл, который издавал записи *Sogenanntes Linksradikales Blasorchester* и распространял записи *Stormy Six* в Германии). Я помнил, что мы (*Stormy Six*) были поражены веселой и беспорядочной (но очень компетентной) музыкальностью *SLB*, и их фантастической смеси Заппы, Рота, Эйслера и ГДР-овских эстрадных песен. Но я ошибся: я говорил с Хайнером Геббельсом в прошлом году, и он вообще не помнил этого концерта. Значит, это было где-то ещё. Но наша встреча, безусловно, была, и мы стали друзьями, и наше объединение, *I'Orchestra*, выпустило один из альбомов *SLB* в Италии — я помню свои заметки на обложке диска во время записи *"Macchina Maccheronica"*[49] в Кирхберге (Kirchberg) в Швейцарии в сентябре 1979 года — и мы организовали концерты и для всей группы, и для дуэта Геббельс/Харт. Этому есть твердые доказательства, в том числе ряд фотографий, сделанных во Франкфурте в квартире Хайнера и на прогулке с Питером Лесером (Peter Lieser), другим членом группы. Концерт *SLB* в Милане было важным событием в нашей истории (как для *Stormy Six*, так и для *I'Orchestra*). Местные власти обещали поддержку концерта, но потом неожиданно устранились после появления слухов о том, что *Blasorchester* связан с немецкими террористами. *SLB* приняли участие в митинге в поддержку арестованных адвокатов группы Баадер-Майнхоф[50], что оказалось достаточно для правого крыла миланских политиков, чтобы объявить концерт "опасностью для демократии". На волне больших политических перемен, которые затронули Италию в начале восьмидесятых, это было началом конца для *I'Orchestra* как учреждения культуры Милана и для *Stormy Six* как группы, которая не может выжить без поддержки записывающих компаний. Но сам концерт имел большой успех.

Сверху вниз: Хайнер Геббельс (Heiner Goebbels), Кристоф Андерс (Christoph Anders) и Cassiber

Я также почти уверен, что присутствовал по крайней мере на одном концерте *Cassiber*, хотя в моих дневниках об этом нет никаких записей. Но в какой-то момент в начале 1983 года, когда *Stormy Six* прекратили активные действия, мой учитель композиции и сосед Лука Ломбарди (Luca Lombardi), который в том году отвечал за программу фестиваля Cantiere internazionale d'Arte di Montepulciano[51], позвонил мне, чтобы спросить, есть ли у меня что-нибудь в помощь фестивалю. Я предложил устроить лабораторию в студии звукозаписи в качестве места проведения работ по музыкальной композиции. Так как я в последнее время сотрудничал — в 1981 году — с итальянским радио в серии

проведения аналогичных лабораторий (с участием Роберта Уайатта (Robert Wyatt), Фреда Фрита (Fred Frith), *Throbbing Gristle*, Луиджи Цинка (Luigi Cinque), и себя самого), то я предложил RAI[52] доставить свою мобильную студию в Монтепульчано, договорившись, что группа музыкантов будет неделю писаться на этом оборудовании. Организаторы фестиваля взяли с меня обещание, что группа также сыграет записанный материал вживую на заключительном концерте. Мы обсудили эту идею с Крисом Катлером, изначально предполагая, что в эту группу войдут он, Фред Фрит, Умберто Фиори (Umberto Fiori) и я, своего рода итальянские *Art Bears* (то, что я имел в виду изначально, было, вероятно, ближе к *"Winter Songs"*[53], чем к фактическому результату проекта). Но очень скоро мы договорились о другом составе, с участием Хайнера и Альфреда, а также басиста и композитора *Stormy Six* Пино Мартини (Pino Martini) — и без Фреда, который был недоступен. Проект был назван по именам музыкантов, принимающих в нём участие (*"Goebbels, Harth, Cutler, Fiori, Fabbri, Martini"*). Название *Cassix* (половина названия от *Cassiber* и половина — от *Stormy Six*) было придумано Крисом "посмертно", когда некоторые из мастер-записей были выпущены им на *ReR Quarterly* (том 1, № 3) в январе 1986 года.

Далее. В самую жаркую неделю самого жаркого за последние десять лет лета мы работали в городской крепости, которая одновременно была местом проведения школьных выпускных экзаменов, поэтому нам приходилось вести себя очень тихо, по крайней мере, по утрам. Мы решили работать методом компромисса между моментальными сочинениями песен в духе *Cassiber* и более традиционным способом композиций *Stormy Six*. Мы планировали записывать "базовые дорожки" попарно, всеми возможными комбинациями секстета: пятнадцать записей, к которым остальные музыканты (не обязательно все) будут затем добавлять свой собственный материал. Конечно, структура "базовых дорожек" зависела от настроения пар, которые участвовали в записи: например, первая часть, которую мы записали, была основан на риффе 13/8 в моём исполнении на гитаре и Криса на барабанах, и была явно более рок-ориентированна, нежели часть, записанная Альфредом, импровизирующим на саксофоне, с Хайнером или Пино. В общем, когда мы добавляли материала в исходные "базовые дорожки", мы стали несколько искажать первоначальную идею, например: Хайнер накладывал свою медленно развивающуюся мелодию на нервный рифф 13/8, который Умберто использовал в качестве песенной структуры, когда писал лирику (*"Coste"*[54]). Хотя мобильная студия была для начала восьмидесятых довольно

устаревшей (8-канальный Studer[55], и ещё более устаревший микшерский пульт, но зато очень хорошие микрофоны), в какой-то момент мы поняли, что, чтобы в полной мере воспользоваться выгодой нашего метода записи, нам не нужно было (да и, из-за ограничений по времени, фактически невозможно) заполнять все имеющиеся треки. Вероятно, "самые пустые" пьесы оказались наилучшими по звучанию. Тем не менее, время шло, нас стал больше заботить заключительный концерт, и стало ясно, что наших пятнадцати миниатюр недостаточно для рекламируемого большого финального шоу. В какой-то момент нам пришлось остановить запись и начать репетировать концерт, добавив пьесы *"On Suicide"*[56] и *"Piazza Degli Affari"*[57] (в исполнении Умберто), и *"At Last I Am Free"* (в исполнении Хайнера). В некотором смысле, призывы организаторов показать результаты нашей работы (которые должны были быть открыты для публики, но на самом деле (и к счастью) никогда не были) несколько испортили главную цель проекта. Конечно, все мы почувствовали облегчение, когда исполняли на бис *"At Last I Am Free"* на главной площади Монтепульчано.

Радио Тре (Radio Tre) делало широкую трансляцию (Laboratorio rock di Montepulciano) в конце года, куда вошли все первоначальные "базовые дорожки", завершённые мастер-ленты и полная запись финального концерта.

Алекс Кан

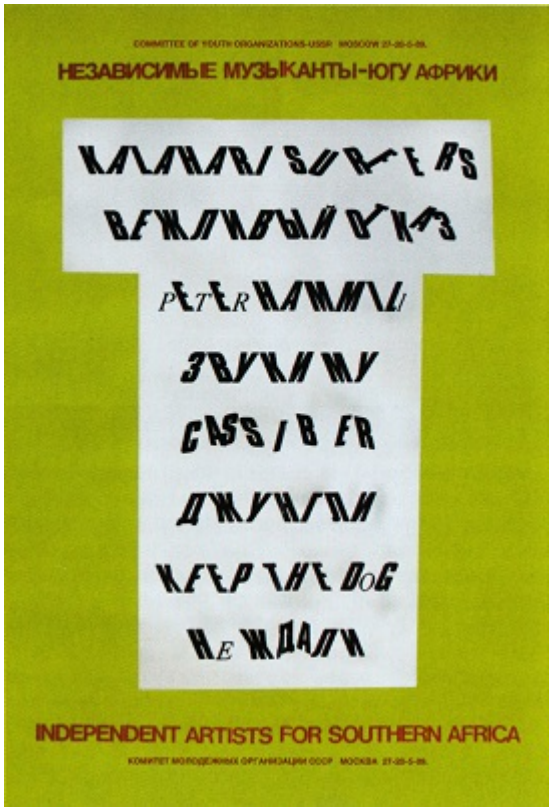
Назад в СССР

Последние годы существования Советского Союза — короткий период в конце 1980-х — известные своими ключевыми словами гласность (glasnost) и перестройка (perestroika), были особенными; старая советская идеологическая и политическая цензура исчезла в блаженном забвении, оставив социальные, организационные и финансовые структуры на старых местах. Хотя чиновникам и разрешалось игнорировать тяжелую направляющую руку распадающейся Коммунистической партии, они до сих пор имели контроль над ее бюджетными ассигнованиями, причём были свободны не только от политических и идеологических рамок, но также и от давления рынка. Это было время свободы, немыслимое еще несколько лет назад, и невозможное несколько лет спустя.

Именно в такую неопределенность в мае 1989 года прилетели *Cassiber* и *Keep the Dog*. Я никогда не забуду недоверчивых выражений на их лицах, когда они увидели огромный Октябрьский — 4000-местный концертный зал в центре Ленинграда, в котором они должны были выступать. Он был не просто огромен — все музыканты признали, что никогда не играл в столь обширном зале — но также был самым престижным залом

города, построенным в 1967 году к 50-летию Октябрьской революции 1917 года; это было место напыщенных официальных торжеств и мероприятий с одобренными артистами достаточной притягательной силы, чтобы наполнить кассу — от кичёвой советской поп-музыки до кичёвого Элтона Джона.

Cassiber и *Keep the Dog* были группами несколько другого плана. Тот факт, что они вообще появлялись в СССР, граничит с чудом. Это стало возможным в значительной степени за счет включения третьей группы, которая по причинам, которых я уже не помню, могла приехать в Ленинграде исключительно в формате "три группы-три тура". Это были *Kalahari Surfers* — важные, действительно незаменимые участники тура, потому что всё действо было организовано через КМО (Комитет молодежных организаций), дочернюю структуру всемогущего комсомола (Молодежный Коммунистический союз). Для комсомола *Kalahari Surfers* были решающим доводом. Прибыв из пострадавшей от апартеида Южной Африки, они были одной из самых политически радикальных музыкальных сил в этой стране — проблемой являлось отсутствие в заводов по производству компакт-дисков, которые бы печатали их альбомы (EMI объявила их "слишком политизированными"), и это было тем четким прогрессивным статусом, который давал возможность всему туру рекламироваться как "Независимые музыканты для Южной Африки" и как бы узаконить инициативу КМО по поддержке тура во имя любимой формулы советской бюрократии — "политическая целесообразность" — что позволило им отпилить значительный кусок госбюджета ради малоизвестной кучки музыкантов, играющих странную и не очень понятную музыку.



Как уже было сказано, остальные музыканты тоже имели свои политические позиции; Крис Катлер, барабанщик в *Cassiber* (и в этом туре также в *Kalahari Surfers*) и Фред Фрит, гитарист и лидер *Keep the Dog*, были членами-основателями *Henry Cow* — уникальной британской рок-группы, которая в 1970-х годах благосклонно упоминалась в официальной советской печати как "группа британского комсомола". Этот факт был благополучно забыт к 1989 году, но, будучи поднят из архивов, он стал мощным оружием: "Комсомольская правда", газета, которая опубликовала оригинальную статью, была официальным органом ЦК ВЛКСМ и с гордостью носила шесть высших государственных наград на титульном листе. Это была сила, с которой нельзя было не считаться.

Хайнер Геббельс

Первоначально всё планировалось в Москве, и я ещё только входил в курс дела, когда местные организаторы в Санкт-Петербурге попросили меня написать заметки для концертной программы и статью в местной газете. В те годы Ленинград был центром нью-джаза, свободной импровизации и "классического" авангарда, а Рига — третья остановка в туре — была центром *Rock-In-Opposition*. Именно у рижанина — Ника Судника, основателя и лидера группы *Зга* — я впервые услышал записи *Cassiber, Art Bears, The Work, Etron Fou Leloublan, Universe Zero* и других групп, которые работали в том же духе: казалось, их музыка объединяет лучшее из всех миров — страсть и энергию рока, импровизационную свободу джаза и композиционную сложность авангарда. Я сразу же влюбился в такую музыку. Поэтому сама мысль о том, что некоторые из этих музыкантов будут на самом деле играть в Ленинграде, казалась потусторонней. Тем не менее, люди, кто имел хотя бы смутное представление о том, что это за группы, представляли собой незначительную группу знатоков, а новизна западных групп, приезжающих в СССР, уже сходила на нет: несколько месяцев назад плохая организация и нулевой промоушн вообще не собрали аудиторию для тогда еще во многом неизвестных *Sugarcubes* с Бьорк (Bjork), и концерт пришлось отменить. Так что я использовал весь свой энтузиазм и убежденность при написании газетной статьи в надежде завлечь даже тех, кто очень слабо интересовался серьезной рок-музыкой (в то время в Ленинграде поклонники прогрессивного рока составляли существенный процент). По крайней мере, если зал и не будет полным, то он хотя бы не будет шокирующе пустым.

Приходя на следующий день, я понятия не имел, как практически не подготовленная аудитория будет реагировать на эти странные звуки. Но когда я наблюдал за группой гопников

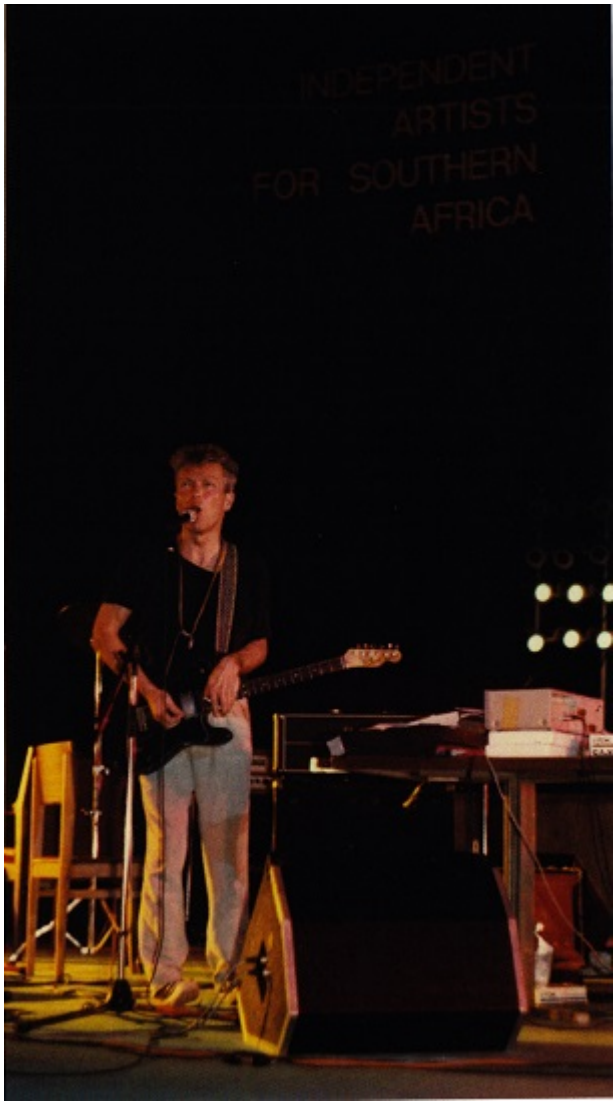
(gopniki — наш местный термин для наименования тех, кто в Англии известен как yobs или chavs) в задних рядах — они потягивали пиво, но при этом внимательно слушали, не издавая свиста и не хихикая. Московский концерт (который, к сожалению, я пропустил) был проведён в меньшем по размерам зале, и включал советские группы *Не Ждали* из Таллинна, *Джунгли* из Ленинграда, *Звуки Му* и *Вежливый Отказ* из Москвы, которые помогли направить музыку в более привычные рамки.

Крис Катлер

Из всех этих событий больше всего мне запомнилось чувство потрясающей музыкальности, невероятной энергии и свежести, изобретательности и необычайной убежденности, исходящие со сцены. Мы были счастливы. Трое из нас — пианист и композитор Сергей Курёхин, виолончелист и продюсер Сева Гаккель и я — провели с музыкантами большую часть дня, разговаривая, обмениваясь идеями и споря. В частности, я помню чудный круиз по Неве в тот прекрасный майский день — когда Санкт-Петербург предстаёт в своём лучшем виде.

Эпилог: Крис Катлер и его жена Керстен остались в Ленинграде у нас с женой, и я хорошо помню жаркий спор, который мы вели с ним и Кристофом Андерсом, вокалистом *Cassiber*. Конечно, я знал о левых политических взглядах моих новых друзей и сочувствовал их противостоянию западному истеблишменту, но я никак не мог согласиться с их пристрастием к социализму. Мы знали лучше, мы жили в этом социализме, и — спасибо, не надо. Но, несмотря на эти политические аргументы, или, возможно, именно поэтому, эти несколько дней ознаменовали начало длительной дружбы. Несколько месяцев спустя я прилетел в Лондон, посещая Криса Катлера в пустой школе, в которой он жил в Clapham Old Town, и там мы встретились с Эми Денайо (Amy Denio), саксофонисткой из Сиэтла. Это знакомство, в свою очередь, позволило мне через год

на фестиваль Игр Доброй Воли (Good Will Games Festival) в Сиэтл привезти два российских джазовых коллектива. И когда в следующем году франкфуртский *Ensemble Modern* приехал в Россию с программой, включающей Стравинского, Лигети и Кагеля (Кагель также дирижировал), они включили в программу отрывок из произведений Хайнера Геббельса — и Хайнер прилетел вместе с ними. Конечно же, мы собрались вместе, и Сергей Курёхин[58] не мог придумать лучшего развлечения, чем пригласить Хайнера на свадьбу. Гитарист группы Сергея "Популярная Механика"[59] как раз вошёл в фазу хэви-метал и праздновал свою (пятую) свадьбу в черном кожаном прикиде: джинсы, куртка и кепка — все в цепях и заклёпках. Его новая жена, крошечная азиатка из Восточной Сибири, была с родителями и парой братьев, которые пропутешествовали за тысячи километров с запасом сибирского самогона (в то время алкоголь в Санкт-Петербурге был труднодоступен), а единственными гостями со стороны жениха были Курёхин[60], я и бедный Хайнер, не понимающий ни слова по-русски. Я был в шоке, а Хайнер пил экзотические напитки и ел не менее экзотические блюда, и, как мне показалось, ему особенно понравилось, когда сибиряки начали петь свои народные песни. Это было более двадцати лет назад, но каждый раз, когда я встречаю Хайнера, он с неизменной теплотой напоминает мне про тот вечер.



Кристоф Андерс

Гигография

Cassiber в дороге

В основном мы совершали поездки на автомобиле Хайнера. Каким-то образом мы запихивали всё оборудование, в том числе полноразмерный электророяль Хайнера Yamaha, его синтезатор PPG, все усилители, гитары, металлические листы, Korg, саксофоны, тромбон, аксессуары, и мою барабанную установку (которую я обычно посылал на поезде заранее), и нас четверых внутрь — и на крышу — его машины. Конечно, мы иногда летали — в Бразилию — со всем оборудованием в контейнере (благодаря Goethe Institute), в Японию, Лондон, Нью-Йорк и Ньюфаундленд, но в основном это были автомобиль и автобан… — КК.

Гиг Лист,
насколько мы смогли всё это объединить.

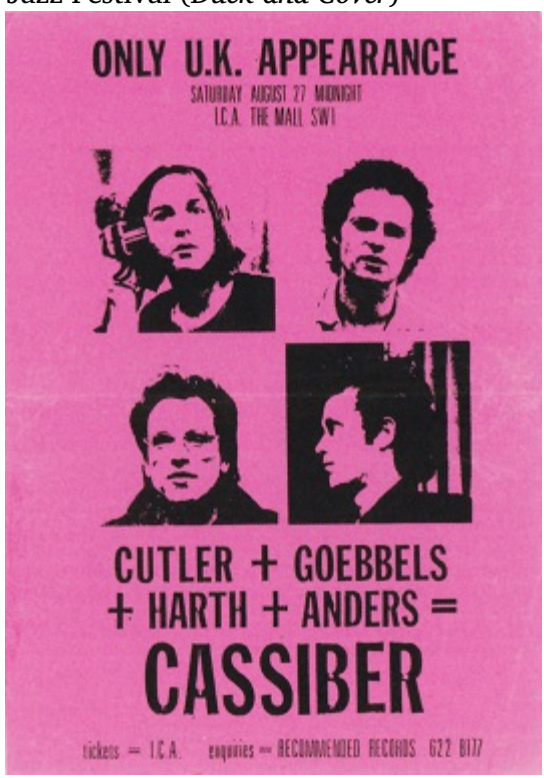
1982

AUGUST
5-16. Sunrise Studio, Kirchberg. Switzerland (*Man or Monkey*).
OCTOBER
1. Frankfurt, 18 Deutsches Jazzfestival,
3. Hannover
4. Berlin, Musikhalle
8. Nancy, Jazz Pulsations Festival
10. Zurich
12. Hamburg, Markthalle
17. Schwabinger Brau, Munich (recorded by radio)
NOVEMBER
1. Mannheim Jazzfestival
10. Koln, Kolner Jazz Haus Festival
DECEMBER
3. Wurzburg
5. Frankfurt
7. Bremen (Radio Bremen)
12. Neuchatel
14. Thalwil
15. Biel
17. Basle
18. St.Gallen

1983

FEBRUARY
19. Berlin, Festival des Politischen Liedes
21. Leipzig
22. Prague, Alternativa
MAY
14. Reims, Musiques Traverse
20. Duck and Cover at Moers Festival
JUNE
2. Strasbourg, Jazzpressions Festival
3. Pforzheim, Musik U Theatre festival
10. Innsbruck
11. Burg Maur
12. Goppingen
13. Bamberg
JULY
1. Unna
25-29. Recording Studio Workshop at the Cantiere Internazionale D'Arte, Montepulciano with *Cassix*
30. Concert in town square

AUGUST
23. Copenhagen, Medborgerhuset
27. ICA London, Actual Festival
28. ICA London Actual Festival (*Duck and Cover*)
30. Stockholm
31. Oslo
SEPTEMBER
5. Helsinki
OCTOBER
23. Hannover, BAD
24. Kassel
28. Berlin, Loftfestival
29. Berlin Jazz Festival (*Duck and Cover*)


ONLY U.K. APPEARANCE
SATURDAY AUGUST 27 MIDNIGHT
I.C.A. THE MALL SW1
CUTLER + GOEBBELS
+ HARTH + ANDERS =
CASSIBER
tickets — I.C.A. enquiries — RECOMMENDED RECORDS 622 8177

1984

FEBRUARY
6. Milan, Teatro del Elfo Musica Theatro Festival
15. *Berliner Ensemble quartet*, with Heiner, Dagmar, George Lewis, Chris Cutler
16. *Berliner Ensemble, Duck and Cover*
17. Paris, Rock Avantgarde Festival

18. Lille, Goethe Institute
APRIL
25-30. Frankfurt, studio
MAY
1-3. Frankfurt, mixing Beauty and the Beast.
17. Gottingen, Circumanie Festival
18. Hannover
19. Weingarten, Weingartner Musiktage, Junger Kiinstler ‘8419
20. Rodermark, Avant Garde Festival
26. Vandoeuvres les Nancy, Musique Action International Festival
JULY
3 & 4. Sao Paulo MASP
6 & 7. Porto Allegre
9. Curitiba
12 & 13. Rio de Janeiro, Teatro Delfin
15. Belo Horizonte
16. Brasilia
18. Salvatore Bahia
SEPTEMBER
13. Koln
14. Bochum
15. Hannover, Lauschangriff International Festival
16. Hamburg (Zappi joins in)
17. Berlin
19. Frankfurt, Batschkapp
30. Leipzig, Leipziger Jazztage

MUSIC KISSES THE FUTURE
Sa. 19. Mai 1984, Einlaß 18.30 Uhr Walzbachhalle Weingarten (Bd.)
La Loora · Cassiber
Frey & Tiepold
So. 20. Mai 1984, Einlaß 18.30 Uhr Walzbachhalle Weingarten (Bd.)
Edo Zanki & Band · C/NO
Rodgau Monotones

1985

MARCH
8. Bern, Taklos Festival
10. Zurich, Taklos Festival
11. Salzburg, Gegenlicht

12. Wien, Szene
13. Miinchen, Alabama Halle
14. Bielefeld, Aula
15. Aachen, Universitat
16. Karlsruhe,Tollhaus

JUNE

17. Linz, Stattwerkstatt
18. Nijmberg, Zabo Linde
19. Wurzburg, Autonomes Kulturcentrum
20. Ravensburg
21. Mainz

Кристоф Андерс

1986

JANUARY

8. Duisburg, Eschhaus
9. Heidelberg
10. Stuttgart
12. Freiburg
13. Frankfurt
15. Zurich
16. Friburg
17. Lyon Jazz Rive de Gier International Festival

AUGUST

18-25. Frankfurt studio (Perfect Worlds)

SEPTEMBER

5. Victoriaville Festival

NOVEMBER

19. Krefeld, Kulturfestival
21. Berlin

1987

JANUARY
19. Koln, Stadtgarten
20. Frankfurt
21. Duisburg
22. Hamburg
23. Braunschweig
24. Diisseldorf
27. Aachen
29. Heidelberg
30. Numberg
MARCH
4. Paris Radio, France Culture Musique Limites
MAY
31. Amsterdam, Paradiso. Festival
JUNE
28. Ulm, Festival

JULY
5. St Remy, Mimi Festival.
SEPTEMBER
11. Wien, Audi Max T.U.
12. Linz, Stadtwerkstatt
13. Munich, Manege
28. Frankfurt, Batschkapp. HR radio festival
DECEMBER
11. Eindhoven, Effenar
12. Haarlem, Patronaat
13. Amsterdam, Paradiso

Medborgerhuset GIMLE
Thorshavnsgade 21 Kbh S
23. august kl. 20
CASSIBER
CHRIS CUTLER CRISTOPH ANDERS
HEINER GOEBBELS ALFRED HARTH
COCKPIT MUSIC
BILLETPRIS kr. 45 Forsalg: GRY Skt. Pederstræde 35 + Billetter ved indgangen.

1988

FEBRUARY
9. Wurzburg, AKW
19. Nurnberg
12. Grenoble
14. Diisseldorf, Kulturfabrik
16. Berlin, Metropole Loft
19. *Berliner Ensemble* (East)
JUNE
17. New York, The Kitchen
JULY
11. St. Johns Newfoundland, Sound Symposium Festival
NOVEMBER
6. Bergamo
28-30. Recording at the electronic studio of the Academy of Art, East Berlin (*A Face we all Know*).
DECEMBER
1-7. Recording at the electronic studio of the Academy of Art, East Berlin (*A Face we all Know*).
9. Limoges

1989

MARCH
30. London ICA
MAY
22. Riga
25. Leningrad
27. Moscow
OCTOBER
13. Berlin, Astra
14. Rostock
15. Dresden
16. Halle
17. Jena
18. Berlin (East)
19-21. Mixing A Face we all Know, at the electronic studio of the Academy of Art, East Berlin
31. Kassel, Kasseler Musiktage

1990

NOVEMBER
5. Essen
12 & 13. London, ICA

1991

No concerts

1992

OCTOBER
7. Strasbourg (with Dietmar Diesner, sax and electronics)
22. Kyoto
23 & 24. Tokyo (with Masami Shinoda, sax)
DECEMBER
12 & 13. Gulbenkian Foundation (with Johannes Bauer, trombone)
FIN

Благодарим за помощь в реализации этого проекта: Allesandro Achilli, Johannes Bauer, Elmar Brandt, Walter Briissow, Bruce Christensen Etienne Conod, Dietmar Diesner, Claire Dinsmore, Bob Drake, Wolfgang Hamm, Franco Fabbri, Adjacy Farias, Fred Frith,

John Ireland, Kersten Glandien, Alexander Kan, Georg Katzer, Peter Kemper, Geoff Leigh, Rene Lussier, Shinoda Masami, Renato Moraes, Georg Moriawitz, Walter Rovere, Vitor Rua, Noda Shigenori, Erez Siag, Massimo Simonini, Maggie Thomas, Paul Wilson, Darren Woolsey, Kurt Bauer.

www.ccutler.com
www.heinergoebbels.com
http://alfredharth.blogspot.com

Graphic design: Tim Schwartz @ OnionProductions.com

Мы в курсе, что некоторые фото не имют авторов, мы не смогли их отследить. Если вы их узнаете, то, пожалуйста, сообщите гам, и мы опубликуем авторов на веб-сайте. thanks, cc

Christoph Anders, Chris Cutler, Alfred Harth, and Heiner Goebbels
Photo by Ralph Quinke

notes

Примечания

1

Крис Катлер — барабанщик группы *Cassiber* и владелец студии грамзаписи *ReR Megacorp*. - прим. tatuk.

2

Хайнер Геббельс — гитарист и один из основателей *Cassiber*. - прим. tatuk.

3

Четвёртый трек дебютного альбома *Man or Monkey*. - прим. tatuk.

4

Я начал контактировать с Хайнером через Франко Фаббри (Franco Fabbri) и Умберто Фьори (Umberto Fiori) из *Stormy Six*. Когда году я в 1982 году работал над пластинкой *"Recommended Records Sampler"*, он прислал мне своё оркестрированное хулиганство: сингл *Berlin Q-Damm*. Я в ответ посетовал, чтобы в следующий раз, вместо того чтобы использовать драм-машину, он воспользовался телефоном. КК

5

Кристоф Андерс — второй основатель *Cassiber*, мультиинструменталист, играющий на всём, начиная с гитары и кончая листами железа. — прим. tatuk.

6

Альфред Харт — духовая секция группы. — прим. tatuk.

7

Седьмой трек одноимённого альбома. — прим. tatuk.

8

Второй альбом. — прим. tatuk.

9

Восьмой трек второго альбома. — прим. tatuk.

Franco Fabbri — музыкант *Stormy Six*. - прим. tatuk.

11

Пятый трек альбома *"Perfect Worlds"*. - прим. tatuk.

12

За исключением *"Gut"* — композиции Рене Люсье (Rene Lussier), которую мы с Кристофом исполняли в качестве гостей на концерте дуэта Фрит/Люсье на Victoriaville Festival, а *Cassiber* позднее изменил аранжировку и оставил её в репертуаре — и *"Start the Show"*, сольной работой Кристофа.

13

В музыкальной нотации *D.S.* (dal segno) используется как знак навигации по партитуре. Термин переводится с итальянского языка буквально «со знака». *D.S.* употребляется в нотной записи следующим образом: знак 'segno' появляется над тактом, с которого следует начать повторение, а над тем местом в записи, после которого это повторение должно звучать, пишут, например, *D.S. al coda* — это указание вернуться к знаку, и играть от него до слова *coda*, а затем перейти непосредственно к коде. — прим. tatuk.

14

Крис Катлер — барабанщик группы *Cassiber*. - прим. tatuk.

15

Термин 'фоли' (foley) означает процесс живой записи звуковых эффектов, которые будут добавлены в постпроизводственный период для улучшения качества звука для фильмов, телевидения, а также для радио и компьютерных игр. Этот процесс назван в честь его создателя, легендарного Джека Фоли (Jack Foley) из Universal. - прим. tatuk.

16

Вальтер Беньямин — немецкий философ начала прошлого века. Речь идёт о статье "В. Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости". - прим. tatuk.

17

Цифровые магнитофоны, на основе технологии которых возник стандарт CD-Audio. - прим. tatuk.

18

В индийской классической музыке рага представляет собой мелодический узор из пяти или более нот, в рамках которого ведётся импровизация. — прим. tatuk.

19

Neue Deutsche Welle (New German Wave) — это жанр немецкой музыки, возникший от смеси панк-рока и Новой Волны. — прим. tatuk.

20

А эту игру слов я ни хера не понял. — прим. tatuk.

21

U-Bahn, или Untergrundbahn, — германская подземка. — прим. tatuk.

22

Sponti-movement — левое политическое движение, популярное в 70–80 гг, сторонники которого заявляли, что социальные революции могут и должны происходить случайно (spontaneously), безо всякого руководства со стороны партий или отдельных политических деятелей. — прим. tatuk.

23

Рок против закона. — прим. tatuk.

24

Имеется в виду Берлин? — прим. tatuk.

Группой *Cassiber*, я так понимаю. — прим. tatuk.

26

Крис был членом левой альтернативной рок-группы *Henry Cow* (1968-78), которая работала с различными левыми политическими движениями и основала *Rock in Opposition* (1978), самоорганизующийся коллектив, стоящий в оппозиции к европейским музыкальным группам.

27

H. Goebbels, ‘Der Kampf gegen die Phantasie- und Geschmacklosigkeit als primare politische Aufgabe’, in Rock Session 7. Das Magazin der popularen Musik, K. Frederking & K. Humann (eds), Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1983, (103–111), p.103.

28

Там же.

29

Гласность и Перестройка (открытость и реконструкция) — лозунг, под которым Михаил С. Горбачев представил политические реформы в СССР (1985), в конечном итоге приведшее к краху блока Восточной Европы.

30

Геббельс, с.110.

31

К. Катлер, Интервью с автором, 2012.

32

Cassiber, "Beauty And The Beast", Eigelstein, Cologne / ReR London, 1984.

33

Строка из Томаса Пинчона (Thomas Pynchon), использованная в четвертом альбом *Cassiber "A Face We All Know"*, ReR London, 1989.

34

"Geniale Dilettanten" ("Гениальные Дилетанты") — немецкая музыкальная субкультура 1980-х годов, которая включала, среди прочего, такие группы, как *Einstiirzende Neubauten, Todliche Doris* и *Nachdenkliche Wehrpflichtige*.

Cassiber, "A Face We All Know" LP.

36

"Не надо политического позёрства, пожалуйста", А. Харт, Интервью с автором, Лейпцигский Джаз-фестиваль, сентябрь 1984

37

Видимо, эта фраза в Германии известна в некоем политическом контексте. — прим. tatuk.

Cassiber, "Gut", "A Face We All Know" LP.

39

Катлер, интервью.

40

Duck & Cover (Западная Германия, Англия, Америка. Tom Cora, Chris Cutler, Fred Frith, Heiner Goebbels, Alfred Harth, Dagmar Krause и George Lewis).

Music for Films (Англия. Lindsay Cooper вместе с Sally Potter, Georgie Born, Phil Minton, Chris Cutler и Vicky Aspinail).

42

Krause singt Eisler (Англия. Dagmar Krause вместе с Jason Osborn и Peader Long).

Grubenklang Orchestra (Западная Германия. Руководитель — Georg Graewe).

Kalahari Surfers (Южная Африка. Warick Swinney, вместе с англичанами Tim Hodgkinson и Chris Cutler).

45

Акусматическая музыка (фр. musique acousmatique, англ. acousmatic music, acousmatic art) — музыка, источник которой скрыт от слушателя. Обычно такая музыка хранится на электронных носителях информации и воспроизводится при помощи громкоговорителей, без непосредственного участия человека-исполнителя. — прим. tatuk.

46

Uwe Baumgartner, Gerd Kroske, Jurgen Kuttner and Mario Persch, Cassiber, Dezember '88, Berlin, Academy of Art of the GDR, 1989.

47

The Expander des Fortschritts — авангардная группа из Восточного Берлина, 1986–1990

Туром руководил Герхард Буссе (Gerhard Busse), который сейчас владеет лейблом *No Mans Land Germany*.

49

"Macchina Maccheronica" LP by *Stormy Six*, 1980, - прим. tatuk.

50

Baader-Meinhof Grupp, также известная как «Фракция Красной Армии» (Red Army Faction) — немецкая леворадикальная террористическая организация, действовавшая в ФРГ и Западном Берлине в 1968–1998 годах. Основана в 1968 году Андреасом Баадером, Гудрун Энслин, Хорстом Малером, Ульрикой Майнхоф и др. Была названа в честь революционных армий СССР, Китая и Кубы. Ответственна за совершение 34 убийств, серии банковских налётов, взрывов военных и гражданских учреждений и покушений на высокопоставленных лиц. — прим. tatuk.

51

The Cantiere Internazionale d'Arte (International Art Workshop) — это ежегодный итальянский музыкальный фестиваль молодых певцов, актеров, музыкантов, дирижеров и композиторов. Он был учреждён в Монтепульчано в 1976 году. — прим. tatuk.

52

Radiotelevisione Italiana — итальянская государственная телерадиокомпания. — прим. tatuk.

"Winter Songs" LP by *Art Bears*, 1979, - прим. tatuk.

"Coste" — композиция *Cassix*. - прим. tatuk.

55

Studer — швейцарский производитель профессионального звукозаписывающего оборудования. — прим. tatuk.

56

"On Suicide" — композиция *Art Bears* на LP *"Hopes & Fears"*, 1978. - прим. tatuk.

57

"Piazza Degli Affari" — композиция *Stormy Six* на LP *"Al Volo"*, 1982. - прим. tatuk.

58

Здесь в оригинале почему-то указан не Сергей Курёхин, а Ilya Kurykhin. Не думаю, что Алекс Кан действительно имел в виду некоего Илью Курыхина. — прим. tatuk.

59

В оригинале опять упоминается загадочный Илья Курыхин: "Ilya's band Popular Mechanics…". - прим. tatuk.

Здесь правильно. — прим. tatuk.